

祈りの研究(6)

——アイコンと祈り——

鵜丹谷 三千代

序

アイコンとは、ギリシャ語である。「エイコーン」(εἰκών) がもとの形である。その意味は「写し」、また「似姿」である。アイコンとの表記は、現代ギリシャ語による発音に従っているもので、ヨーロッパの諸国語でも英語で「アイコン」、ドイツ語で「イコーネ」、ロシア語で「イコーナ」などというふうに、それぞれの流儀で発音している。

周知のように、キリスト教はユダヤ教より展開した新しい宗教であり、ユダヤ教の唯一神である「アブラハムの神、イサクの神、ヤコブの神」を神としている。

その旧約聖書において、ユダヤの神はいかなる形の像も礼拝の対象として造ってはならないと厳命している(出エジプト記20:4-5、申命記4:15-24)。

同出エジプト記において、神はモーセに「十戒」を授けられてから、こう告げている。

「あなたはわたしの顔を見ることはできない。人はわたしを見て、なお生きていることはできないからである」(33:20)。

モーセがシナイ山の燃える芝のもとで神に出会ったとき、「モーセよ、モーセよ」と言われた。「ここに近づいてはならない。足から履物を脱ぎなさい。あなたの立っている場所は聖なる土地だから。」神は続けて言われた。「わたしはあなたの父の神である。アブラハムの神、イサクの神、ヤコブの神である。」モーセは、神を見ることを恐れて顔を覆った(同3:4-6)。

このように、旧約の神は不可視であり、神と人との間には越え難い断絶があった。

さて、キリスト教には、ユダヤ教に発するこ

の神の像の不可能性がはっきりと受け継がれている。そしてそれは皇帝ドミティアヌス(在位81-96)以来、生ける皇帝の肖像に供犠を強いるローマの皇帝崇拝へのアンチテーゼであり、神であるキリストの姿を描くことは許されず、記号、象徴としての画像のみが許容された。

初期キリスト教美術が、記号としての画像に満ちているのはそのような背景もあった。

3、4世紀のカタコンベに描かれた壁画や石棺浮き彫りなどには、復活を表す絵が様々な形で描かれ、死後の魂の幸福を希求しているが、描かれた人物を特定するための特徴(「肖像性」)には注意が払われてはいない。

つまり、現実の人間、肉体をもった人間には関心がなく、人物像は記号としてしか描かれていないのである。

たとえば、キリストを描くには、聖書の「わたしは良い羊飼いである」(ヨハネ10:11)との言葉に従って羊飼いを描けば、それで自動的にキリストになったのである。要するに、現実のキリストがどういう姿、顔であったかに関心がなかったようだ。

こういう記号性を端的に示すのが、キリスト(Χριστός)の頭文字の「XP」だけで、キリストを表現することである。これは記号に過ぎない。また「魚」を描いてキリストとする。

ローマのカタコンベ(地下墓所)の壁面に魚が描かれている。また魚の形または魚という文字が墓石やその他の所に刻まれている。これは初代キリスト教会においてキリスト信仰のシンボルとなった。それは、魚を意味するギリシア語 ἰχθύς [イクテース] の5文字が

Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ
 イエースス クリーストス てウー ヒゅイオス ソーテール
 イエス キリスト 神の 息子 救い主

(イエス・キリストは神の子、救い主)
 という5つの単語それぞれの

頭文字を合わせたものと同じ
 であることから来ている。



こういう、羊飼いや、魚などは記号であって、
 いまだ肖像画ではない。すなわち、まだ、イコ
 ンではないのである。

この記号性の傾向は、6世紀頃まではっきり
 と追跡できる。しかし、キリスト教を受け入れ
 たヘレニズムの民衆は、現人神^{あらひとがみ}の皇帝崇拝に慣
 れており、キリストの肖像画を求め始める。

たとえば、初代教会の記録である『教会史』
 を著したことで名高いエウセビオス（265頃～3
 40頃）は、ある日、皇帝の異母妹コンスタンティ
 アからキリストの肖像画が欲しいとの依頼を受
 けた。彼は、コンスタンティアへの手紙におい
 て、次のように答えたという。

……あなたはキリストのどういう種類の像を求
 めているのですか。彼の本質を示す真実で不変
 の像ですか、それとも私たちのためにとった僕^{しもべ}
 の姿なのですか。しかしその僕の姿にしてもそ
 こには彼の神性の栄光が混ざり、死すべき部分
 は命に飲み込まれている。タボル山で彼の顔が
 太陽のように輝き、彼の衣服が光のように輝い
 たとき、キリストは人の性質を超えた性質を示
 した。それは弟子たちですら見ることができず、
 顔を覆って、地にひれふしたのである。このよ
 うな威光と栄光を、死んだ色と生命のない絵で
 誰が描くことができるでしょうか……

ここで、きっぱりとイコン否定が言明されて
 いるが、そのことは逆に、イコン、キリストの
 肖像画が当時存在していたことを明白に示して
 いるのではないのか。

また、4世紀末、サラミス（キプロス島）の
 司教エピファニオス（315頃～403頃）は、パレ
 スティナのある村の教会の扉にキリストと聖人
 たちが描かれているカーテンが掛かっているの
 を見た。彼は教会を汚すものとして、そのカー
 テンを破った。そして皇帝オドシウスに宛てて、

キリストや使徒や予言者を描いたカーテンを各
 地から集めて、むしろ貧しい者の埋葬に使うよ
 うに、そして壁に描かれた像は、上から白塗り
 されるようにと勧める手紙を書き、「栄光に満
 ちることになる聖人たちを、粗末な死んだ動き
 のない状態で描き出すのは間違っている」と主
 張している。

エピファニオスにとっても物質と神の国との
 断絶、これが重要なのであった。エウセビオス
 とエピファニオスのイコン否定の根拠にあるの
 は、眼に見えない聖なるものと卑しい物質とを
 対照させる考え方である。これが、ヘレニズム
 世界に受け入れられたキリスト教が聖像画を否
 定するときの基本的な考え方であった。ついで
 ながら、「偶像」とは、ギリシア語で、エイドー
 ロンで、英語のアイドルにあたる。

1. ドストエフスキーとイコン

ドストエフスキーは、ギリシャ正教の世界に
 生まれ育った。ギリシャ正教の世界では、教会
 とこの世を聖と俗などというように分けて考え
 ないから、その世界に生まれ育ったというとき
 は、文字通りに解釈してよい。

国事も常に、ギリシャ正教の信仰を反映する
 ようになっていた。たとえば、教会にあまり好
 意的でなく、やんわりと反対までしたペトル大
 帝でさえ、新しい都・ペテルスブルグを設立す
 るにあたって、聖アレキサンドル・ネヴスキー
 を都の守護聖人とし、不朽体（聖人の御身体）
 を1723年にウラジミルの街からペテルスブルグ
 に移した。

この不朽体移遷の日の8月30日は、ペトル大
 帝がスウェーデンと平和条約を結んだ日でもあ
 り、日付を合わせたのは意図的と考えられる。

聖アレキサンドル・ネヴスキーは、モンゴル
 政権下のロシアに攻めよるスウェーデン軍に勝
 利をおさめたノヴゴロド出身の大公であると同
 時に、教会の中では神の教えを謙虚に実践した
 聖人武将でもあった。

このように国教の座を保っていたギリシャ正
 教は、ドストエフスキーにとって空気のような
 存在であったといえる。

このギリシア正教は、4世紀から15世紀までに中近東及びギリシャの地域を中心に、ビザンチン帝国（キリスト教ローマ帝国）の文化を媒介として東欧やロシアに拡大化した。

しかし、1453年にコンスタンチノープルが落城すると共に、約400年の間、回教政権下におかれるようになった。やがて、1830年にギリシャが独立すると同時に、ギリシア正教もまた国教の座に復帰した。

イコンというと、ギリシア正教を国教としていた過去のビザンチン帝国や、ロシアの文化的遺産とだけ考えられがちであるが、けっして、これらの国や時代に限られたものではない。たまたま歴史的にこれらの地域や時期に開花したものであるにすぎない。

それでは、ギリシア正教にとって、イコンとは何か。

ドストエフスキーの、イコンを主題とした作品は『カラマーゾフの兄弟』を特にあげることができるが、イコン的発想法はどの作品の中にも見られるといえる。

主人公アリョーシャの尊敬していた師父ゾシマの永眠からはじまる「アリョーシャ」と題するこの巻は、恩師の死を目の前にして、信仰の本質を見きわめようとするアリョーシャの体験が描写されている。

聖人の体は、永眠してからも死臭を放つものではないという前提から話ははじまるのだが、アリョーシャは、長老ゾシマの通夜のために読まれている新約聖書の中のヨハネによる福音書2章のところを耳にして、死の意味を見出す。

この箇所は、キリストがはじめて行なうガラヤのカナでの奇蹟で、キリストの死と復活の意義をも明らかにしている。死の諸相を目のあたりにして、固い信仰を持ちつつも、困惑したアリョーシャは、キリストが水をぶどう酒に変えるカナの奇蹟のできごとを聞きつつ、うつらうつらとする。まどろみの中に、恩師ゾシマの姿が映しだされるのを見る。この長老ゾシマの映像は、実にアリョーシャにとって死の意味を解く鍵であり、死の裏にある復活へ到達する道でもあったのである。

キリストの復活は、カナの奇蹟のできごとと、イメージとして映しだされている。このイメージが発端となって、アリョーシャの胸の中に、長老ゾシマのイメージが湧き起こった。こうして、キリストの復活の意義は、アリョーシャにカナの奇蹟のできごとと長老ゾシマのイメージとを媒介にして与えられたのであるが、アリョーシャ自身にとっては、長老ゾシマのイメージが自分にもっとも近いキリストの復活の体験的イメージとなってくる。

この復活の奥義は、神と人との交わりという言葉につきるわけであるが、アリョーシャは、この交わりに人をよみがえらせる力がひそんでいることを、自ら大地に接吻することで表現している。

アリョーシャは、天地が神の意志の確固たる具体化であると共に、人にとって神との交わりの中であることを認識した。この認識によって、長老ゾシマの死にまつわるできごとの中にみられる物体の死、人の心の死はみな、この天地創造の中にくりこまれ、その中で神との交わりを回復すると同時に、これらの死に、神がキリストを通して、この世に具体化したよみがえりが与えられるという道理が明らかにされる。

こうして、神の創造した天地自然に代表される人の住む世界は、死して朽ちるという面をもつが故に、否定されるべきでなく、むしろ神との交わりが具体化される物として貴重な意味をもってくるのである。

こうした理解がないと、アリョーシャの大地への接吻は、母なる大地への接吻という異教的な物質崇拝に受けとられてしまうおそれがある。

天地を抱擁して接吻することは、神の創造した天地であるこの世を受け入れることを明らかにすると共に、アリョーシャの生活の中に神との親しい交わりがはじまったことを表わしている。しかしこうした意味での接吻は、けっしてドストエフスキーの創造ではなく、すでに彼が生まれ育ったギリシア正教というキリスト教世界の初代からあったものである。今でも、「平和の接吻」と呼んで継承している。

そして、アリョーシャの「大地への接吻」と

全く同一のテーマが、いつもイコンの存在によって提示されている。教会へ行き、すぐにろうそくをイコンに献じて接吻するギリシャ正教徒は、ドストエフスキーが提示するテーマをいつもそれとなく体験しているのである。

ドストエフスキーが提示するこれらのイメージの役割からもわかるように、イコンは、決して、美術評価の対象となるギリシャ正教のイコンだけでなく、基本的には、神との交わりのための案内役を果たすものならば、すべてイコンと呼ばれうると考えてよいと思う。

2. イコンと祈り

イコンという言葉自体は、前述もしてきたが、ギリシャ語で「書かれた絵」を指すが、単に絵そのものだけでなく、その絵によって打ち出されるイメージも意味する。

こうした意味からイコンは、画像、映像、肖像、印象、姿などという語に置き換えられて用いられている。ここから、いつもイコンの説明の最初に旧約聖書の創世記（1：26）が引用されるわけである。すなわち、創世記には、神が人を自分にかたどり、自分に似せて、創ったという記述が、イコンの神学の分野に、あるいは思想に、その根拠をおいているからである。

「アリョーシャの話」の中では、カナの奇蹟と長老ゾシマの映像がイコンと呼べるものとなっており、最後に大地が代表して、この世のものすべてが、イコンの役割を果たせることを明らかにしている。板や壁に描かれているイコンは、この世の中に可能となる神との交わりを想起させて、その体験の第一歩をもたらすためにある。

このような意味から、イコンをよく〈天国の窓〉と呼ぶのである。だが、それはけっして、この世の外にある天国に窓を開けているのではなく、この世がその内に持つ意義の世界に窓を開けているのである。

この世が、その内に秘める意義は、ギリシャ正教の思想の中では意志とも意図とも言い換えられる。もちろん、もっと極端に映像といってもかまわない。創世記によると、この世は神の意志の具体化であるから、この世が内蔵するの

は、神がこの世に託した意義である。

これを人が否定したときに、天国はこの世の外の別世界にあるものとなり、この世は希望のない修羅場となる。逆に人が人生の途上でそれを見出したとき、この世の中に天国を見るようになる。

イコンは、実にこのような天国のありかを示すだけでなく、その体験を生活の中にもたらし窓であるといえよう。

ギリシャ正教の中でイコンは、よく修道士が制作するものといわれている。修道士が自ら祈りに生きる者だからである。

祈る者が、筆を取り、色と形で生みだし具体化するのとは、祈りの心である。ギリシャ正教は、祈りの宗教といわれるゆえんである。

ギリシャ語やロシア語では、イコンを「描く」といわずに「書く」というのは、イコンは、単に絵を描くということの意味しないことがわかる。イコンを「書く」とは、書く者の技術と創造性とは、同時に祈る者の技術と創造性でなければならないということである。

このように、祈りの心とイコンを書く者とは完璧な交わりを持ったとき、本当の意味でイコンと呼ぶことのできるものが生まれるのである。イコンに表現された祈りの心は、またイコンの前で祈る者の心でもある。

こうしたところから、イコンを書く者は、普通署名しないことになっている。なぜなら、イコンの本当の制作者は、教会の祈りの伝統が生みだしたものだからである。

たとえ、中世以降からの西欧絵画の影響を受け、そのしきたりに従って署名するようなことがあっても、かならず名前だけでなく「誰々の手によって」という句であらわされる。つまり自分は、イコンを生み出すのを手伝っただけであるというわけである。実は、そのことが、今日のイコン研究の遅れている理由のひとつといえよう。署名のないイコンが多いところから、年代を判別し、時代区分をすることが難しいからである。

イコンは、日本全国で案外身近なところにあるのである。（岩手県下では、一関、盛岡、

大船渡など)

3. ニコライ神父とイコン

さて、ロシアからの伝道師ニコライ・カサートキン(1836—1912)の宣教方針は、キリスト教の日本化を目指したものであった。そして、日本の教会は、日本人によって運営されるべきであるとし、イコンについても日本人のイコン画家を養成することを早くから考えていた。

そして、1880年、イコンを学ぶべくニコライが最初にロシアに派遣した画家が、山下りんであった。

日本人画家で、イコンを学ぶという、ビザンティン美術にまでさかのぼる稀有な体験を経た山下りんの日本の時代的背景に少しふれてみることにする。

りんが生まれる前年の1856年の日本においては、日露和親条約(下田条約)の批准書を安政3年に交換している。

その後、函館にロシアの領事館が設立され、1858年ゴシケヴィッチが初代領事として赴任。領事館付きの司祭として、マーホフが着任。函館の正教会の教会堂は明治18(1859年)年に献堂された。この教会堂は、明治40(1907年)年の函館の大火で焼失し、同じ場所に現在は大正5(1916年)年献堂の教会堂が建っている。

マーホフの後任として、文久元(1861年)年に函館に着任したのが、後に日本の大主教となり、1970年にはロシアで聖人ともなったニコライ・カサートキンである。

幕末の若者の西洋文明への関心が、新島襄(1843—1890)を、ニコライのもとに下宿させ、横山松三郎をして、ニコライを訪問せしめている。

明治5(1872年)年ニコライは、伝道補佐のアナトリーの到着と共に、函館をアナトリーに任せ、横浜を経て東京に移り、ロシア公使館の付属地であった駿河台に住んだ。伝道の拠点も東京に移った。駿河台ではニコライ自身の私的な礼拝堂である十字架聖堂の建築が始まり、また復活大聖堂(宣教師ニコライにちなんで、ニコライ堂と通称される)の建築の計画がなされた。

ニコライは、募金と自身の主教への昇叙のた

め、明治12(1879年)年秋、ロシアに一時帰国することになる。正教の宣教をロシアの使命と考える晩年のドストエフスキーがニコライを訪問したのは、翌年の6月2日のことであった。翌日、ドストエフスキーは、妻のアンナに宛てて、ニコライと知り合いになれて、とても嬉しかったと、以下のように報告している。

妻アンナへ

モスクワ。1880年6月2日～3日夜半
2時。ロスクートナヤ・ホテル、33号室

「——昨日の朝は、副主教のアレクセイと、ニコライ主教(日本にいた)を訪ねていったがこの知己は非常に愉快だった。一時間ばかり話し込んだが、なんとか伯爵夫人がやってきたので、わたしは暇を告げた。二人とも胸襟を開いてくれた。わたしが訪ねていったのは、彼らにとってたいへんな光栄であり、幸福であるといった。わたしの作品を読んでくれたのだ。してみると、神を守る人々はわたしを買ってくれるわけだ。アレクセイ副主教は深い心をこめて、わたしを祝福し、聖餅を一つ取りだしてくれた。

——全身すべてお前のF・ドストエフスキ。

それでは、日本の聖画師山下りんについて、述べることにする。

4. 山下りんとイコン

聖像表現をあきらめて絵画の分野に入って成功したのがエル・グレコである。

彼のように聖像表現の領域と西欧絵画の領域のあいだで苦悶したひとりとして、先にもふれてきたが、明治時代に洋画家を目指した日本人女性に山下りん(1857—1939)がいる。

明治の初期に山下りんは、エル・グレコと似たような道を歩んだ。エル・グレコは聖像表現の領域にいたが、聖像表現の全貌と出会うことなく、西欧絵画の影響によって変形した聖像表現をあきらめて、西欧絵画の領域に入っていた人物である。

山下りんの場合には、エル・グレコと逆に聖

像表現の領域に入らざるをえなかったのである。

山下りんの出身地は、笠間で、水戸から西20キロ位のところにある。山に囲まれた小盆地で、地元の人が城山と呼ぶ山がある。この山城は、笠間8万石牧野家の居城で、その西麓から盆地の中央にかけて家臣たちが住んでいた。その家臣の中の下級武士の娘に生まれたのがりんである。

その成長期は、実に明治維新の動乱期であり、笠間の片田舎に住むこの小娘りんにとっても、その影響大なるものがあった。

明治新政の始まったばかりの騒然とした東京に、家出同然に飛び出したのは、りんの15歳（明治5年・1872年）の時であった。しかし、家出上京はならぬといったんは連れ戻されるが、家人を説得し、翌年、ついに上京を許され、浮世絵師国周の門下に入る。この年、やがて二人が出会うべくニコライ神父が東京に宣教に来たのも、神の不思議な摂理といえよう。

山下りんは、その後、西洋画師に師事を受けるが、あきたりなく、明治9（1876年）年に日本では初の官立美術学校となる工部美術学校開学の翌年に入学している。その中に、りんより一歳い若かった山室政子（信州岩村田の重臣、山室直高の5女—安政5年生—）がいた。彼女は、ハリストス正教会で2年前に洗礼をうけていた。

その影響で、神田駿河台のハリストス正教会の、ニコライ神父と出会い、やがて、りんも、21歳の時、ハリストス正教会の信者となる。

その後、思いがけなくも、山下りんは、ニコライ神父の依頼を受けて、イコン画師となるべく明治13年にロシアに留学したのが、23歳の12月であった。

おそらく依頼を受けたときは、聖像表現を学ぶというよりも、ロシアに行って絵の勉強ができるという気持ちの方が強かったかも知れない。西欧絵画との出会いによって魅了された山下りんにとって、聖像表現は堅苦しい、かたちだけの聖画にしか見えなかった。そのようなイコンをかくなどということは考えられなかったにちがいない。

そうした山下りんの気持ちは、ペテルブルグに着いてからエルミタージュ博物館を訪問したときにさらに強くなっていった。西欧絵画の名作の数々と出会って、望んでいた西欧絵画の技法を習得できなかったことは、山下りんの気性の激しさからもその落胆はいかばかりのものであったろうか。

山下りんが出会ったロシアでの聖像表現は、17世紀ごろからエル・グレコが出会ったクレタ島の聖像表現と同じような状態にあった。

しかし、山下りんがロシアに行った時代にかかれたイコンのなかでも、伝統的な技法にのっとったイコンはいくらでもあった。だが、教会のなかでも西欧絵画の影響を受けた聖画のような聖像表現に人気があった。

山下りんのように、日本の教会からロシアの教会に正規のルートで留学して、聖像表現を習得するということになると、当然、そうした時代における聖像表現の習得ということになる。

聖画は、宗教画でも自由な表現が許される。しかし、山下りんが出会ったときの聖像表現の状態は、エル・グレコが聖像表現をあきらめた時代以上に悪かった。伝統的な聖像表現は、西欧絵画の表現にその地位を譲らなければならず、盲目的に伝えられていた聖像表現のかたちだけによってイコンであるかないかの判断が下されたという状態にあった。

こうしたロシアにおける聖像表現の状態は、早くも16世紀のころから徐々にはじまった。陰影に頼らずに線でかたちを決めるという聖像表現に対して、西欧絵画ふうの陰影のほどこし方が採り入れられる。

やがて、一方では陰影を強めて全体のかたちだけで、他方では陰影のない線の上に頼ってかき出すかたちのみの聖像表現が盛んになる。聖像表現の線と画の調和は乱され、分断されて、線のみ、あるいは陰影のみの偏った聖像表現となった。

かたちだけは、かろうじて聖像表現であるが後は西欧絵画とあまり変わらないという山下りんが出会った聖像表現は、18～19世紀のロシアの精神文化の動揺をよく反映している。そうし

た状況におかれたことが、山下りんにとっては大きな葛藤であった。

しかし、日本の工部美術学校時代2年10カ月の勉強、殊にフオンタネージによって開眼された、イタリア美術の正確な描画法は、山下の一生の基本となっている。

ロシア留学中に女子修道院内で惹き起こされた渦は、実はこのイタリア美術、殊にルネサンス期のそれを、追求することを芸術の本道とした山下の、ロシア聖像画の固陋さに対する抵抗のためであったと、彼女のわずかな日記や伝記からも考えられる。

そして、苦難の留学を終わって帰国した山下がアイコンを描きつづけたのは、ハリストス正教の処女地、日本では、アイコンの伝統や殻がまだなかったためでもあったろう。

過酷な歴史は、山下りんが西欧絵画を学ぶことを阻んだばかりか、西欧の美の捕囚にあった絵画的聖像表現の習得を強いることとなった。そうした状況におかれたことが、やはり山下りんのアイコンそのものにあらわれない筈はない。山下りんの信仰と祈りからくるこころとかたちの深いかわりが、色やかたちに微妙に表現されている。

結び

アイコンは、色とかたちの聖書とよばれるように、聖像表現の選択の基準は、伝統的なキリスト教の精神性と聖書にある。ということは、聖書と聖像表現の内容が共通であるということである。画家の気持や考え方によって、その内容を変えることがあってはならない、ということである。

したがって、アイコンと祈りについて、書くことは、わたくしの信仰と研究の領域をはるかに超えるものである。しかし、アイコンに関心をも

ちはじめてからは、かれこれ30有余年にもなるうか。はじめは、ドストエフスキーの作品の中からと、のちになって、五木寛之の確か、『ソフィアの秋』、そのようなアイコンを取りあげた小説からであったような気がしている。しかし、何といっても、アイコン画家山下りんの信仰にずっと与味を魅かれていたことだ。彼女の書いたアイコンの実物にふれたのは、盛岡正教会と一関ハリストス正教会の礼拝堂である。いずれも、まだ、わからない領域ではあるが、頭からはなれないでいた。そしておそらくこれからも――

折しも、アイコンの研究が盛んになってきたことが、引き金となって、このタイトルにチャレンジしたものの、やはり、わたくしには、生涯にわたっても、なお、未踏の高き山のすそ野に迷っているにちがいないことを、深く思い知らされた。それだけにまた、アイコンの魅力が、アイコン画家山下りんの信仰と生涯の研究へと誘ってやまないことに自ら期待して、今回はこの辺でペンをおくことにする。

引用、参考文献

1. 新共同訳聖書
2. 小田秀夫「山下りん」 日動出版
3. 鐸木道剛・定村忠士「アイコン」毎日出版社
4. ミシェル・クノー著
高野禎子訳「魂にふれるアイコン」せりか書房
5. 高橋保行「アイコンのこころ」春秋社
6. 同 上「アイコンのかたち」同 上
7. エフラム・ヨン
フィリップ・セール
西野嘉章訳「アイコン」 株式会社リポート
8. 高橋文彦「魂のアイコン・山下りん」
9. 真鍋重忠「日露関係史」 吉川弘文館
10. 日本正教会編輯局「日本正教伝道史」
11. ドストエフスキー全集18「書簡下」河出書房新社
12. 同 上「カラマーゾフの兄弟上」 同 上